



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

## Edinburgh Research Explorer

### The wall as witness-surface or, the Reichstag graffiti and the paradoxes of writing over history

**Citation for published version:**

Chmielewska, E 2008, 'The wall as witness-surface or, the Reichstag graffiti and the paradoxes of writing over history', *Uses of Walls*, vol. 8, pp. 24-29.  
<<http://www.losquaderno.professionaldreamers.net/?cat=136>>

**Link:**

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

**Document Version:**

Publisher's PDF, also known as Version of record

**Published In:**

Uses of Walls

**Publisher Rights Statement:**

© 2008, CC BY-NC-SA. Chmielewska, E. (2008). The wall as witness-surface or, the Reichstag graffiti and the paradoxes of writing over history. *Uses of Walls*, 8, 24-29

**General rights**

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

**Take down policy**

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact [openaccess@ed.ac.uk](mailto:openaccess@ed.ac.uk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



# The wall as witness-surface

## or, the Reichstag graffiti and paradoxes of writing over history

**Ella Chmielewska**



Ella Chmielewska teaches cultural and visual studies at the University of Edinburgh. Her research interest is centred on text and image in public space, materiality of writing, and place identity. She is particularly concerned with the problematic of visual knowledges and visual translation and the questions of methods and theories pertaining to urban semiotic landscapes.

[ella.chmielewska@ed.ac.uk](mailto:ella.chmielewska@ed.ac.uk)



Wall writing occupies a conflicted position in the urban space and in the public discourse as a political act and as an aesthetic phenomenon. Ever more present in the contemporary visual and conceptual vocabulary, it is increasingly deployed by the world of high art and politics, commerce and academia. Torn off the wall, taken as a photogenic empty sign, its potent meanings abstracted from its material surface, wall writing becomes a powerful rhetorical tool.

Paris graffiti of '68, New York subway art of the 70s and the pre-89 writing on the Berlin wall combine into an amalgam of aesthetic protest, graphically raw and resolutely awkward idiom that transforms an image of writing into a potent new text. The messiness of its lines, the untamed styles and the rebellious attitude towards the material surface all conspire to create the graffiti's myth of freedom and unrestrained individual expression, further extended to associations with democratic ambitions. Supported by the popularity of hip-hop culture and the contemporary urban cool, graffiti becomes a handy implement to evoke the individual voice, endorse place identity or authenticity.

Norman Foster's restoration of Soviet graffiti in the Reichstag must be seen within this contemporary context of wall writing. Making weighty claims on the historical memory of Berlin, this major architectural monument and an elaborate work of public art points to the complexities and ethics of the uses of graffiti idiom in contemporary design. It is the semiotic symbiosis of the wall and writing that is worth exploring in the Reichstag project. And somewhat paradoxically, it is Foster's book *The Reichstag Graffiti* detailing the project of restoration and raising the questions of German "living memory" that provides an opportune *site* for such exploration<sup>1</sup>.

The "restored" walls of Reichstag feature the outlined palimpsests of scribbled Cyrillic letters. No need for golden frames (a suggestion made by a Russian artists though discarded by the Bundestag's Arts Committee); the framing that Foster employs is far more powerful. It is history that acts as a shield outlining graffiti with fragments of the older walls. And a grand narrative frames the conservationist gesture as a "living history" of democratic Germany. The Bundestag commenced regular session in the Reichstag in 1999 but the debate over restored graffiti continued, and it was not a mere domestic dispute. The Russian ambassador in 2001

---

<sup>1</sup> Authored by Norman Foster, Frederick Baker and Deborah Lipstadt. Photographs by Reinhard Gömer. David Jenkins (Ed) *The Reichstag Graffiti/ Die Reichstag-Graffiti*. Berlin: jovis Verlag GmbH/Foster and Partners, 2003. Foster provides an introduction (10–13), Frederick Baker, a detailed essay on the history of The Reichstag and its graffiti (16–37), Deborah Lipstadt, the "Afterward" (118–121).

warned that erasing the graffiti would endanger the process of reconciliation between “the two peoples” particularly against the background of the anniversary of the German attack on his country (36). In this dispute, overwritten walls became a symbol of a unilateral historical truth: a re-inscribing of the Yalta agreement and re-interpreting history of the WWII as a conflict between two powers, with no mention of consequences for the political and human bodies between them.

The restoration monumentalizes the inscribed wall fragments, affording them the kind of attention that only the most precious frescoes or ancient archaeological artefacts are normally granted. It remakes the writing into aesthetic statements, intense graphic spaces composed into a ‘correct’ visual narrative. The book canonizes the graffiti further: it venerates the process of restoration and its product, a complex work of conceptual art. But it remains the only place with a true public access. The actual spaces that contain restored graffiti are not open to the elements (whether of social discourse or environmental stress). This loaded ‘public’ writing is protected from the public realm within the frame of “historical evidence” and the guided viewing. The book is also the only place where the German speaking viewers can decipher the Cyrillic letters inscribing their “living history.” Foster’s book then is a critical lexical tool of access to this writing. The book forms a separate site of display, though, and it creates its own defensive wall. It monumentalizes the project of “restoration” in what is effectively an exhibition catalogue of Foster’s artwork.

*precedente / previous page*

Blu

(Messe, Bozen)

Photo credit: Michel

Foster is not a neutral artist here; his project was the British offering towards re-building of unified Berlin and it came at the time of difficult re-covering of other troubled memories of the war-time “reconfigurations” of the walls of German cities (W.G. Sebald’s *The Natural History of Destruction* was published at the same time as *The Reichstag Graffiti*). The book in its exposition of history “paints over” other walls and other writings. One just needs to reflect on the carefully restored and preserved names of *places* along the “victorious” route to Berlin (Grozny, Lviv, Warsaw)<sup>2</sup> while considering how actual *walls* of those cities attest to histories and memories of less tender treatments. Wars are composed of battles over the right to write history on the walls of cities. Graffiti that covered the stone walls of the Reichstag began as spontaneous victorious acts commemorating fallen comrades, expressing pride or vengeance, marking a triumphant arrival at the end of the arduous march. It soon formed a collective theatre, though, a staged event of massive propaganda that folded a spontaneous gesture by an ordinary soldier into the grand performance of marking. The Reichstag became a ‘guest book’ set out for the Soviet official commentary on the “final” act of the war, and, again, “the venue for propaganda exhibitions” (18). The chief “writer” knew well that “getting up” was crucial for writing the History of the Soviet Nation.

Indeed, graffiti writing contains in its emotional gesture the imprint of the past, traces of individual voices. Fixed and validated by the painstaking restoration, edited and composed, that writing becomes something else. Carefully selected and re-produced on the pages, the graffiti is again transformed into a different site of display. Graffiti’s power is always context-bound, locally nuanced and the book unwittingly submits to this deictic power of marking. Indeed, the Reichstag writing does speak eloquently of the local condition. But it attests both to the past victory and the past and present defeats. Canonising the restorative gesture and deflecting possible criticism, it proclaims the defeat of historical and ethical discernment, the defeat of the political potential and complex historical testimony of wall writing.

While claiming the restoration of memory in “living museum”, *The Reichstag Graffiti* uses hi-

---

<sup>2</sup> See names of places: Grozny p. 69, Lviv p. 100, Warsaw p. 112.

story to justify design choices. The images of the markings, and the discourse that supports them, construct a simplified argument that *frames* history<sup>3</sup>.

When graffiti is used as a design tool and its historical significance becomes its copyright<sup>4</sup>, the validity of the mark as a surface witness is compromised. A mark that is inherently specific and fused with the surface, becomes a generic image and a portable implement of selective memory. The “tragedies and traumas of the past” become instruments for legitimating an aesthetic gesture of fitting graffiti scrawls, like adornments, into the compositional

plane of the “architectural palimpsest.”

*Graffiti is a topo-sensitive mark and a materially consequential act and as such it accounts for the temporal and spatial dimensions of the signifying surface. Its specific presence in the historical and political context of the surrounding discourse is predicated upon this substrate-as-witness. It is the presence and the where of graffiti that signify.*

A presence inscribed into a public place, a graphic witness to an event, a trace of an expressive gesture, graffiti is there to be noticed. This loud assertion of a personal voice against the rules of the public place needs

the materiality of the surface wall to make its presence visible, to make its cry linger after its author has left the scene. Graffiti is a topo-sensitive mark and a materially consequential act and as such it accounts for the temporal and spatial dimensions of the signifying surface. Its specific presence in the historical and political context of the surrounding discourse is predicated upon this substrate-as-witness. It is the *presence* and the *where* of graffiti that signify. Even when transposed into an image it retains the power of context-dependency. Affixed to another surface it references only its new surface of display, still exclaiming the same message: look HERE! look at ME! Using the surface for visibility, it makes itself present. It is always a self-pointing gesture, but every transposition results in a different territorial claim governed by the new place of adherence. As Brassai asserted: “Here, everything arises from/ The material/ As if predetermined by it”<sup>5</sup>. And here, on the walls of the Reichstag and on the pages of the catalogue of its restored graffiti, everything points to the skilful hand of the artist: *Look HERE!* implores Sir Norman. *Here, on the doubly protected wall of the German parliament in this commissioned subversive gesture, I AM MAKING HISTORY! The wall is MY witness.*

## Il muro come superficie di testimonianza, ovvero i graffiti del Reichstag e i paradossi di scrivere sopra la storia

Scrivere sui muri è un’attività che si trova ad occupare una posizione conflittuale all’interno degli spazi urbani e dei discorsi pubblici, sia come atto politico che come fenomeno estetico. Sempre più presente nel vocabolario visuale e concettuale contemporaneo, questa pratica conosce di conseguenza un’ampia diffusione sia

---

3 Some of the sources used for support of the historical arguments are astonishing. See, for example, the references to 1949 filmic glorification of Stalin, *The Fall of Berlin* (28). The film, clearly inspired by Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*, presented a radical rewriting of history attempted at the time of Berlin’s blockade.

4 Each of the four Allied powers was represented by a work of art and Foster’s design was the British contribution. Since the graffiti has become part of the art work, it is integral to the design and as such protected by Foster’s artistic copyright. Now, “[t]o clean the walls would be the equivalent of painting over part of the canvas” (13, 36).

5 Brassai. *Graffiti*. transl. David Radzinowicz (Paris: Flammarion, 2002): 152.



Blu  
(Pesaro)

# witn surf

nel mondo dell'arte e della politica che in quello commerciale e dell'accademia. Strappato dal muro, illustrato come un segno vuoto ma fotogenico, il suo potere di portare significati viene staccato dalla sua superficie materiale; eppure l'atto di scrivere sui muri sta diventando un efficace strumento retorico.

I graffiti della Parigi del '68, l'arte della metropolitana di New York degli anni 70 e le scritte sul muro di Berlino prima dell'89 combinano insieme una protesta resa esteticamente con un linguaggio grafico duro e scabroso, che trasforma una semplice immagine scritta in un nuovo e poderoso testo. Il disordine delle linee, gli stili sempre selvaggi, e l'attitudine ribelle verso la superficie materiale, tutto cospira a creare il mito del graffito, un mito di libertà e di espressione prepotentemente individuale, che riesce ad estendersi tanto da includere ambizioni di tipo democratico. Supportati dalla popolarità della cultura hip-hop e dello stile urbano contemporaneo, i graffiti diventano un valido aiuto per dare sfogo ad una voce di volta in volta unica e per promuovere l'identità o l'autenticità di un luogo.

Il restauro attuato da Norman Foster dei graffiti sovietici sul Reichstag deve essere visto tenendo ben presente il contesto della scrittura murale. Occupando un posto di primo piano nella memoria storica di Berlino, questo imponente monumento architettonico, che è anche un lavoro di arte pubblica evidenzia la complessità e l'etica soggiacente all'uso del linguaggio murale nel design contemporaneo. È infatti la simbiosi semiotica tra il muro e la scrittura sopra il muro che vale la pena analizzare nel progetto del Reichstag. Per certi versi in modo paradossale, è proprio il libro di Foster *The Reichstag Graffiti* concernente il progetto di restauro e le questioni legate alla "memoria vivente" tedesca che fornisce un ottimo spunto per iniziare tale analisi.

I muri "restaurati" del Reichstag evidenziano i palinsesti costituiti da lettere scarabocchiate in cirillico. Non c'è alcun bisogno di cornici dorate (suggerimento di un artista russo subito scartato dalla commissione artistica del Bundestag); la cornice che impiega Foster è molto più efficace. È la storia che viene qui utilizzata come uno scudo che pone in evidenza i graffiti insieme con i frammenti dei muri più vecchi, e tale gesto conservatore, che può essere visto come un esempio di "storia vivente" della Germania democratica, ha anche una funzione narrativa. Il Bundestag tenne regolarmente delle sessioni nel Reichstag restaurato nel corso del 1999 ma il dibattito sul mantenimento dei graffiti continuò, e non era soltanto una disputa,

per così dire, domestica.

Il restauro infatti fornisce a fornire valore di monumento ai frammenti murali graffiati, concedendo loro quel tipo di attenzione garantita di solito solo ad affreschi di grande pregio o ad antichi manufatti archeologici, e così facendo ha cambiato il loro status, da semplici scritte a testimonianze dotate di valore estetico, ponendo questi spazi grafici, già intensi di per sé, in una "corretta" narrativa visuale. E se il libro ha finito per canonizzare ulteriormente questo nuovo status, venerando il processo di restauro e il suo prodotto finale, un complesso lavoro di arte concettuale, esso rimane però l'unico luogo dotato di un vero accesso pubblico. Gli spazi che contengono i graffiti restaurati infatti non sono esposti, e ciò vale a dire che questo notevole esempio di scrittura "pubblica" è mantenuto al di fuori dello spazio pubblico, essendo circoscritta all'interno della cornice in cui si mantengono i reperti storici, a cui si può accedere solo tramite delle visite guidate. Il libro è inoltre l'unico ambito dove i visitatori di lingua tedesca possono decifrare le lettere in cirillico che descrivono la loro storia vivente. Il libro di Foster è dunque uno strumento critico che permette un accesso, a livello lessicale, a tale scrittura. Il libro è tuttavia una vetrina separata, e si crea a sua volta un perimetro difensivo entro cui iscriversi, monumentalizzando il progetto di "restauro" in ciò che è in effetti un catalogo espositivo del lavoro di Foster.

Foster non è un artista neutrale; il suo progetto era l'offerta inglese nei confronti della ricostruzione della Berlino ormai unificata. Tale offerta venne in un tempo in cui si tentava di nascondere, e per la seconda volta, altri dolorosi ricordi legati alla "ricofigurazione" delle strutture delle città tedesche al tempo della Seconda Guerra Mondiale (*The Natural History of Destruction* di W.G. Sebald fu pubblicato nello stesso periodo in cui venne pubblicato *The Reichstag Graffiti*). Il libro, nella sua esposizione storica, "ricopre" altri muri e altre scritte. Basterebbe riflettere su come i toponimi di luoghi posti lungo la "strada della vittoria" percorsa dalle armate rosse verso Berlino, siano state attentamente preservati e mantenuti (Grozny, L'viv, Warsaw) mentre i muri reali di quelle città che pure fungevano da catalizzatori per storie e memorie del passato siano stati soggetti ad un trattamento molto meno attento. Le guerre sono formate da battaglie in cui ci si contende il diritto di scrivere la storia sopra i muri delle città. I graffiti che coprono i muri di pietra del Reichstag iniziarono come atti spontanei dei vincitori, intesi a commemorare

compagni caduti, a esprimere orgoglio o desiderio di vendetta, a evidenziare un trionfo arrivato alla fine di una lunga, pericolosa marcia. Formarono poi ben presto un teatro collettivo, un palco privilegiato per una massiccia campagna propagandista composta da atti variegati, da gesti spontanei di semplici soldati a grandi performance pubbliche. Il Reichstag divenne sia un *quest-book* nel luogo deputato ai commenti del Soviet sull'atto finale della guerra, sia un luogo adatto a spettacoli propagandistici. Il capo dei writer sapeva perfettamente che "mettersi in mostra" era cruciale per scrivere la Storia della Nazione Sovietica. Dunque, se il gesto emozionale di tracciare dei graffiti contiene delle tracce che vengono dal passato, echi di voci singole, una volta che tali graffiti vengono curati, convalidati da un coscienzioso restauro, e posti all'interno di una precisa struttura, divengono qualcos'altro. E quando poi vengono attentamente selezionati e riprodotti sulla pagina, si trasformano ulteriormente, avendo trovato un luogo diverso dove mettersi in mostra. Il potere del graffito è sempre legato al contesto, le sue sfumature di significato dipendono dal luogo dove è stato eseguito, ed il libro, anche se in modo inconsapevole, si piega a tale potere del segno, potere che si potrebbe definire come deittico. Infatti le scritte sopra il Reichstag acquistano significato proprio tenendo conto di dove sono state scritte, solo che ciò attesta non solo la vittoria, che ormai appartiene al passato, ma anche le sconfitte, siano esse presenti o passate. Canonizzando l'atto di restauro e deviando ogni critica possibile, si proclama la sconfitta del giudizio storico ed etico e di una testimonianza di scrittura murale che voleva essere storica, complessa e potenzialmente politica.

Mentre pretende di restituire il passato ad un "museo vivente", *The Reichstag Graffiti* utilizza la storia per giustificare determinate scelte di design. Le immagini delle scritte, oltre al testo che le accompagna, costruiscono un modo di fruire delle stesse stilizzato e semplificato, che in qualche modo incornicia la storia.

Quando il graffito è usato come uno strumento di design e il la sua importanza storica diventa il suo copyright, la validità del disegno visto come testimone di una superficie è compromessa. Pur trattandosi di un segno specifico a quella superficie, persino fuso con essa, lo si vuol far diventare un'immagine generica, un sistema portatile per conservare un passato scelto. "Le tragedie, i traumi del passato" diventano strumenti per conferire al gesto estetico dei graffiti scarabocchiati, la qualifica di decorazione, all'interno di un piano compositivo di "palinsesto architettonico".

Presenza scritta in un posto pubblico, testimone grafico di un evento, traccia di un gesto espressivo, il graffito è lì per essere notato. Questa asserzione energica di una voce singola contro le regole del comportamento nei luoghi pubblici ha bisogno della materialità della superficie murale per rendere visibile la sua presenza, per far risuonare il suo grido anche dopo che il suo autore abbia lasciato la scena. Il graffito è un segno toposensibile, è un atto consequenziale alla materia su cui viene tracciato, e in quanto tale tiene conto delle dimensioni spaziali e temporali della superficie che gli conferisce il suo significato. La superficie è testimonianza che implica la sua presenza specifica in un dato contesto storico e politico. Ciò che ha significato è la presenza del graffito e dove è presente tale graffito, persino quando è trasposto in un'immagine che mantiene il potenziale di questa dipendenza dal contesto. Una volta applicato ad un'altra superficie, può ben continuare a urlare lo stesso messaggio, "guarda QUI, guardami", ma si riferisce solo a tale nuova superficie, perché è proprio rendendo tale superficie visibile che si rende presente. È sempre un gesto autoreferenziale, ma ogni trasposizione cambia tale pretesa di territorialità, dovendo tener presente le regole del luogo dove si trova ad operare. Come dice Brassai: "Qui, tutto nasce dal / materiale/ come se fosse predeterminato da esso." E qui, sui muri del Reichstag e sulle pagine del catalogo dei suoi graffiti restaurati, ogni cosa si riferisce alla capace mano dell'artista: "Guarda QUI!" implora Sir Norman "Qui, sul muro doppiamente protetto del parlamento tedesco, grazie a questo gesto sovversivo che mi è stato commissionato, IO STO FACENDO LA STORIA! Questo muro MI sia da testimone".